

Écriture fragmentée, récit hétéroclite, roman hybride :
Saison de pierres d'Abdelkader Djemai

Nabila Bekhedidja
Doctorante, Université d'Oran



Synergies Algérie n° 7 - 2009 pp. 93-100

Résumé : *Saison de pierres se caractérise par une fusion de thèmes cependant limités qu'on peut énumérer : le séisme, le prédateur, la photo, l'oued, les souvenirs d'enfance de Sandjas, la conquête d'Assia, le train, les aventures de grand père, les hallucinations, les délires, les rêves de Sandjas.... Pour brouiller la narration et perturber le cours du récit, l'auteur use de différentes insertions. Résultat : le texte est fragmenté, morcelé, disloqué puisque dans un même passage on peut énumérer deux à trois bribes de récit et parfois plus. L'auteur se sert de plusieurs enchâssements: insertion des rêves, des fantômes et des contes contribuent à déconcerter le lecteur et à mettre en évidence l'aspect hétéroclite et hybride du roman. Ces insertions, ces fragments, ces bribes d'histoire sont présents l'un après l'autre et en alternance avec des séquences narratives diverses. De nombreuses gravures décrites, des scènes érotiques, des pensées théoriques, des proverbes, des récits, ce roman est loin d'être un texte uni, suivi, il est perturbé par les intermittences d'éléments parasites, il s'avère une longue suite de collages effectués sans souci parfois de la logique du récit.*

Mots-clés : *fragment - collage - hybride - jeu - roman.*

Abstract: *The novel "Saison de pierres" is characterized by a fusion of limited themes which can be enumerated: the seism, the predator, the photo, the wadi (River), Sandjas' childhood memories, the conquest of Assia, the train, grand-father's adventures, hallucinations, delirium, Sandjas' dreams.... To scramble the narration and to disturb the course of the story, the author uses various insertions. Result: the text is split up, parcelled out, and dislocate. Since, in the same passage, two to three bits of the story and sometimes more could be enumerated. The author inserts several settings: dreams, phantasms and tales contributing to disconcert the reader and to highlight the heteroclitic and hybrid aspect of the novel. These insertions, these fragments, these bits of the story are present one after another, with various narrative sequences and numerous described engravings, erotic scenes, theoretical thoughts, proverbs, stories. This novel is far from being a linked and plain text. It is disturbed by parasiting intermittencies of elements and appears like a long continuation of collages without any concern of narrative logic.*

Keywords : *fragment - collage - hybrid - game - novel.*

المخلص : تتميز رواية "Saison de pierres" بالعديد من المواضيع المتشابهة، بيد أنها محدودة ويمكن أن نحصيلها فيما يلي: الزلزال، الكاسر، الصورة، الوادي، ذكريات طفولة 'سانجاس'، اكتساب حب آسيا، القطار، مغامرات الجد، الهذيان، الهلوسة، أحلام 'سانجاس'... لقد استخدم المؤلف إدرجات مختلفة لتعطيل مسار القصة، الأمر الذي أنتج نصاً مجزئاً ومقسماً، حيث يمكن أن نسجل في نفس الفقرة اثنان أو ثلاثة أجزاء من السرد، وأحياناً أكثر. كما لجأ المؤلف إلى الترسيع، فساهم إدراج الأحلام والحكايات في ارتباك القارئ، وكذا تسليط الضوء على جوانب متنوعة ومتشابهة من الرواية. وزيادة على ذلك، فقد ورد في الرواية وصف العديد من اللوحات والمشاهد الإباحية، والأفكار النظرية، والأمثال. لا يمكننا أن نعتبر هذه الرواية نصاً مترابطاً ومتسلسلاً، لأنها تحتوي على العديد من العناصر الدخيلة التي لا تحترم السياق السردى وبالتالي تشوش ذهن القارئ الذي يجد نفسه يعيد قراءتها مراراً وتكراراً، وهذا ما يميزها عن غيرها.

الكلمات المفتاحية: جزء، مقطع، مختطبة، لعبة، الرواية.

Les écrits d'Abdelkader Djemai, sont caractérisés par leur densité et leur richesse au niveau de la mise en page et de la mise en texte. *Saison de pierres*, publié en 1986, met en exergue la vie, les souvenirs, les délires et les fantasmes du personnage principal Sandjas. Ses divagations lui permettent de vivre avec des personnages tels que *le Prédateur, l'Iconoclaste, le sorcier sourcier...* Par moments aussi, il vit dans les réminiscences : sa circoncision, ses jeux avec sa tante, les souvenirs de son enfance à côté de son grand-père, sa mère, sa grand-mère, son oncle... Le récit se clôt sur Sandjas meurtrier ou meurtri, dont hérésie l'enferme dans la camisole des fous et dans la camisole des mots.

Saison de Pierres est un roman symbolique, emblématique qui renvoie au séisme, au déséquilibre, à la dislocation, à l'ambiguïté, à la désarticulation, au heurt d'un texte où il faut faire l'effort de reconstruire les fragments textuels démantibulés du roman au même titre qu'il est nécessaire de rebâtir une ville détruite par le séisme.

Le tremblement de terre met tout sens-dessus-dessous, le minéral, les humains, les animaux, les arbres et même l'écriture :

[...]Et le séisme, à son tour, imposa sa violente force. [...]Ce fut l'entassement hétéroclite. Un catalogue insolite de berceaux, d'armoires, de rats, de lunettes, d'épluchures, de rasoirs de tarentules, de véhicules, de bouteilles, de seaux de vêtement de couffins, de photos, de fleurs synthétiques. Un amas de bijoux, de légumes, de dentiers, de pain, de pièces de monnaie, de chapelets de cafards, de chaises... [...]. (p. 14)

Il provoque un déséquilibre total qui affecte aussi l'écriture, l'harmonie et la linéarité du roman, il en va ainsi dans les lignes suivantes :

[...] Sandjas, dans l'incandescence de l'argile, tente maladroitement d'aligner ses mots, ses phrases boiteuses - des restes d'un récit, de son corps, entre des majuscules de sang et le point final de sa chute. Il est ici, ailleurs, avec sa clairvoyance, sa torture rigide, son délire. Il ne peut que se répéter, ressasser jusqu'à l'écoeurement, ruser avec les impressions fugaces, les taches d'ombre, les zébrures de sa mémoire. Il n'a pas le luxe de s'offrir une logique, une ligne de flottaison, une tranquille linéarité ». (*Saison de pierres* : 11).

Le roman est écrit en petits caractères, très serrés, compacts, denses. Il y a plus de pleins que de vides dans le texte. Chacun des chapitres est le plus souvent sous la forme d'un seul et unique paragraphe. Les uns sont consacrés aux dégâts, au séisme, aux afflictions du Prédateur, aux cataclysmes ; d'autres aux amours de Sandjas, à ses souvenirs d'enfances, à ses fantasmes érotiques ; et puis il y a ceux qui sont uniquement consacrés aux délires, aux hallucinations, aux rêves de Sandjas... Tout cela forme un tout où le tremblement de terre sert de métaphore à l'écriture.

Or, le propre du roman de Djemai est, paradoxalement, de contester l'arbitraire du récit cohérent. L'ordonnance chronologique est donc constamment interrompue par des fragments d'autres récits, par des insertions venues d'ailleurs (rêves, fantasmes et contes) ... tout cela provoquant un dysfonctionnement du schéma narratif et contribuant à déconcerter le lecteur par l'aspect hétéroclite et hybride du roman ainsi perturbé par les intermittences d'éléments parasites se présentant comme une longue suite de collages juxtaposés sans souci de cohérence.

Le seul lien entre les différentes bribes d'histoire, c'est Sandjas, point focal du roman. Toutes les histoires le concernent puisque c'est lui qui délire, rêve, fantasme, aime, hallucine, témoigne, se remémore, et écrit aussi. Le roman se caractérise par la succession et l'entrecroisement de séquences apparemment sans lien entre elles, en réalité solidement articulées puisque toutes les histoires tournent autour de Sandjas. On constate, en effet, que *Saison de pierres* bénéficie d'un subtil agencement. Loin de nouer et de dénouer une intrigue, Djemai sait jouer entre les différents moments de l'histoire contée car il organise un système d'échos, d'annonces et de rappels qui assure la cohérence du texte¹.

La structure habituelle du texte narratif: situation initiale, déroulement des événements introduit par un élément modificateur, et situation finale n'apparaît pas dans « Saison de pierres ». Il y a donc impossibilité de reconstruire une histoire (fable) cohérente à cause de la fusion des thèmes : le séisme, les souvenirs d'enfance de Sandjas, l'amour perdu (Assia), les aventures de grand-père, les soirées au bordel, les fantasmes, les délires, les rêves...

Ainsi n'a-t-on pas de phases chronologiques, mais des séquences narratives constamment interrompues. Les séquences se succèdent et s'entrecroisent contribuant au morcellement narratif du texte. Une remise en ordre des séquences est possible seulement mais demande seulement un effort particulier de la part du lecteur. Ce roman est donc à mettre sous le signe de la déchronologie. Djemai offre, en quelque sorte, à son lecteur, des activités d'assemblage, de montage, de collage et suppose une disponibilité absolue à ce qui peut arriver en cours d'écriture.

La pratique du collage

Elle a été défendue par Guillaume Apollinaire dans ses « Chroniques d'art » de 1913 où il déclarait :

Moi, je n'ai pas la crainte de l'art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres. Les mosaïstes peignaient avec des marbres ou des bois en couleurs. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales ; sous la Révolution française, quelqu'un peignait avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux ».²

Ces lignes ne sont pas seulement le témoignage d'un critique, mais aussi l'expression de l'attachement passionné du poète qui, le premier, tenta le collage littéraire. Dans son poème « Lundi, rue Christine » (1911), Apollinaire utilise la libre juxtaposition des mots qui forment une sorte de collage verbal. La technique du collage sera exploitée par les surréalistes fascinés par toute possibilité d'atteindre une réalité subconsciente qui puisse « détourner l'objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle ».³

Les surréalistes font du collage un usage constant. Pages de journaux et autres artifices typographiques, photographiques destinés à remplacer la description condamnée par Breton dans le *Premier Manifeste*. A la recherche de l'instant miraculeux, de la trouvaille, les romanciers surréalistes attendent de la structure brisée, des contrastes violents de matériaux, la marque formelle du choc poétique. La technique du collage s'allie à l'improvisation de l'écriture; la structure se découvre à mesure qu'elle s'écrit. L'enchaînement n'en est nullement rationnel, l'esprit du lecteur et sa sensibilité vont de choc en choc: l'interprétation, la traduction sont ouvertes, l'absence de texte fait du lecteur un créateur ; c'est à lui, s'il le veut, de construire l'histoire, de reconstituer récit et fiction.

Deux procédés de construction- ou de destruction- proches des arts plastiques se retrouvent dans *Saison de pierres*: la fragmentation et le collage créant des structures en morceaux. Ainsi, le collage peut -être considéré comme un assemblage insolite par le sens : le but n'est plus d'informer, mais de jouer avec les mots, d'inventer des associations verbales inédites.

Comment réaliser les collages ?

Retenons cet exemple du chapitre 5 qui évoque, dès l'incipit, le départ de l'oncle à Oran pour prendre le bateau. Son père [le grand père de Sandjas] est à sa recherche. Il finit par le ramener à la maison. Citons un extrait du premier sous-chapitre (pp. 41 à 43) :

« [...] Leur retour fut salué d'un immense repas, et dès la première nuit de cellule, ils scellèrent une paix enfin retrouvée dans l'adversité. Grand-père raconta son équipée mouvementée à Madame Tortoza et au Défroqué [...] Quant à grand-mère, elle ne lui pardonna pas d'avoir négligé de se recueillir dans le sanctuaire de Sidi Abdelkader et Sidi Lahouari, deux grands saints, l'un d'Irak, l'autre du territoire, qui protégeaient Oran du mauvais œil, du vice, de l'alcoolisme. En somme, de toutes les calamités qu'elle trouvait réunies chez le patriarche ». (p. 43)

De même, la réflexion sur l'écriture est interrompue par le resurgissement des souvenirs d'écoliers de Sandjas. La soudure cette fois-ci est de type lexical et

thématique entre les deux fragments avec le mot « écrire ». Illustrons par ce passage :

« Rien ne sert de biaiser avec les lignes sinueuses occupées à décrire le voyage de l'encre, le Klame, la plume roseau, sait la semence des formes, la fertilité des signes, la fragilité de la voix. Il précise la métamorphose définit la pierre, embellit le cercle. Remplaçant le monologue, il interdit les visages cultivés le verbe et tisse minutieusement ses sortilèges. A l'école coranique, Sandjas l'utilisait pour écrire des versets sur la planche de noyer. Penché sur elle, il parcourait les signes sans comprendre » (pp. 43-44).

Le collage consiste en la réutilisation de fragments de textes insérés à l'état brut dans les romans et transformés par leur interaction avec lui. Les fragments ne se distinguent pas typographiquement mais en outre sont le plus souvent morcelés.

Djemai entend mettre aussi en relief la part de disposition, de composition de son travail dans son aspect ludique en insérant de temps à autre dans le récit des fragments théoriques dans un but pédagogique afin de faciliter la lecture de son roman désarticulé.

Le narrateur avise le lecteur du style heurté du texte qui est à la mesure du choc provoqué par le séisme : [...] *En été, l'odeur des corps fut au tracé de la faille, à la déchirure de la page, à la cassure du récit, de l'identité [...]* (p. 57) .

Et aussi :

La part du feu, du hasard, Sandjas, caillou érotique, détaché du gravât, dévie vers le porphyre des crânes, le plâtre des ruches mortuaires. Il tente de déchiffrer le lecteur pétrifié des fossiles, de se graver une histoire pour prendre sa revanche sur le séisme. [...] (p. 65).

Le narrateur comprend le désarroi de Sandjas devant le choix des mots, des phrases et de l'écriture du récit, en bref devant la création :

« Sandjas, dans l'incandescence de l'argile, tente maladroitement d'aligner ses mots, ses phrases boiteuses-des restes d'un récit, de son corps, entre les majuscules de sang et le point final de sa chute. Il est ici, ailleurs, avec sa clairvoyance, sa torture rigide, son délire. Il ne peut que se répéter, ressasser jusqu'à l'écoeurement, ruser avec les impressions fugaces, les taches d'ombre, les zébrures de sa mémoire. Il n'a pas le luxe à s'offrir une logique, une ligne de flottaison, une tranquille linéarité » (p. 11).

En introduisant des phrases « boiteuses », des récits entrecoupés, des délires et des rêves, Djemai volontairement casse la linéarité, la logique et la cohérence, et brouille les pistes. Les lambeaux, les bribes et les fragments doivent être préservés dans la mémoire de (Sandjas) et dans le souvenir du lecteur pour qu'ils puissent les reconstituer :

[...] Il lui reste à préserver tout souvenir, toute sensation, toute poussière du temps, fussent-ils insignifiants à réunir les esquilles, les bribes, les lambeaux, les parcelles de sens, et les parenthèses d'une vie, d'un passé accepté, nié ou contraignant [...] (p. 77-78).

Djemai avise tout lecteur amateur de roman à l'eau de rose qu'il ne trouvera pas dans « *Saison de pierres* sa vocation :

(...) Le narrateur prenait plaisir à brouiller les pistes, à fausser les issues. Epousant le cours hypothétique de l'eau, son récit n'échappe pas à la forme heurtée, fuyante de l'oued. Ses efforts d'écriture cherchent leur registre dans l'intermittence de l'eau, de la pluie du gravat. (...) Le narrateur verserait dans le lyrisme gratuit, la banale histoire d'amour et la chronique médiocrement épique d'une saga de faméliques et d'éclopés. (...) (p. 3).

L'introduction d'écritures étrangères a pour but la perturbation, le récit et le lecteur en lui proposant un code qu'il ne comprend (peut être pas) : [...] *Le diable est toujours en nous, lui apprenait-on au bout de la fêrule. Le chitâne dont il fallait se méfier, pire que la variole [...]* (p. 44).

L'introduction d'une écriture en italique a pour fonction de montrer qu'un texte n'est qu'un collage de mots:

[...] Il était dans la lune, transi, le soleil confisqué par de prometteurs marchands de tapis volants, promoteurs des Mille et Une Nuits, dont Assia serait Shéhérazade et le Sachem tatoué Ibn Caca » (p. 79).

Certes, Djemai fait de la technique du collage un principe de composition mais loin d'introduire dans son roman des éléments préexistants hétérogènes, créateurs de contrastes inattendus, il cherche plutôt à créer une harmonie thématique et textuelle en faisant appel à la collaboration du lecteur pour rassembler les éléments en apparence éparpillés.

Il est tout à fait évident que par rapport au roman traditionnel, l'hybride tel qu'il se manifeste dans ce texte, représente une pratique transgressive qui produit une rupture des normes. Si l'on croit à la notion de genre littéraire normatif et codifié, force est de constater que ces œuvres renoncent au concept de genre. Pour emprunter une expression de Lyotard, on pourrait dire que l'hybride se refuse à la « *consolation des bonnes formes* »⁴.

Étant donné l'hétérogénéité de ce texte, la multiplicité des genres qui y figurent, son refus de linéarité, le désordre narratif et spatio-temporel qui y règne, il est impératif de soulever la question de la capacité signifiante d'un tel corpus.

Dans ce texte, la forme hybride est ainsi une condition de l'inintelligibilité (partielle) de chaque passage. Qui plus est, par ses structures hétérogènes, par son refus, dans certains cas, de distinguer le littéraire du non littéraire, par sa volonté de renouveler les pratiques littéraires, enfin, par son désir d'innover, l'hybride se présente comme une forme privilégiée d'expérimentation. A la différence du Nouveau Roman dont Pierre V. Zima a montré la spécificité, et en dépit ou peut-être à cause de leur forme éclatée, les textes hybrides sont fortement investis de sens. On peut encore avancer que les pratiques hybrides bouleversent les habitudes de lecture et de perception car on vit dans une époque de mélange. Aussi l'écriture l'hybride est-elle, en fin de compte, l'écriture par excellence de ce temps : cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement⁵.

En littérature, ces variations nouvelles pouvaient être une issue pour échapper à « l'épuisement » diagnostiqué par la critique et vécu par les écrivains eux-mêmes. Si « tout a été écrit », reste alors à tout redécouvrir en jouant avec les formes et les modèles comme avec les pièces d'un vaste jeu de construction. Les réécritures parodiques, la littérature truffée d'allusions critiques destinées à prouver que l'on n'est pas dupe de ce que l'on écrit, connurent un certain succès. Les références au passé, le souci d'en interroger les pratiques et les usages expriment davantage le désarroi d'un présent qui cherche à se comprendre à la faveur d'un dialogue renoué avec le passé :

« Il n'y en effet aucun retour à la tradition, aucun repli formel, dans la littérature de notre temps. Et si, pour présenter les caractéristiques de la période, on a recours parfois à des formules telles que « retour du sujet » ou « retour du récit », ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui est véritablement en question. Certes, l'on parle à nouveau du « sujet » : le succès de l'« autofiction » en est la preuve, et le goût du « récit » connaît un regain manifeste »⁶.

D'ailleurs, Abdelkader Djemai ne revient pas aux formes littéraires traditionnelles. Plus juste est de considérer qu'effectivement sujet et récit font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses.⁷

Les romans des années 1980 sont particulièrement riches d'invention. La notion de postmodernité ne permet pas de délimiter le temps du Nouveau Roman, mais éclaire quelques-uns de ses aspects. L'impact du mouvement sur la littérature actuelle se disperse en échos partiels, dans la part donnée au jeu, dans le travail narratologique persistant, dans un retour au référent qui n'efface par l'élaboration scripturale, dans des compositions cryptées très denses, dans une présence poétique au contact des autres arts. Ainsi serait valorisée l'« aventure romanesque » par excellence : celle de l'écrivain aux prises avec les éléments de son oeuvre.⁸

Djemai se plaît à tromper la mémoire textuelle de ses lecteurs en leur faisant croire qu'il existe une logique fictionnelle à l'intérieur du roman. Il enseigne de la sorte que lorsque resurgit le même thème émaillé de menues variations, il convient d'examiner avec minutie ces variations afin de pouvoir rendre compte de l'altération dont le thème a été l'objet. Il prouve qu'au sein du roman seule importe l'écriture⁹.

L'étape intermédiaire entre le magma et l'unité finale semble en effet être le fragment. Djemai accumule des fragments textuels, puis fait en sorte que cela se combine aux différentes étapes de travail : phrase, séquence, chapitre, roman. Ainsi, il morcelle, répète, retravaille ses fragments textuels afin proposer après coup au lecteur une clé (ou plusieurs clés ?) pour l'interprétation des pages narratives précédemment rencontrées. Il instaure donc de nouveaux réflexes chez le lecteur. Le roman se présente comme une histoire dont on ne connaît ni le début ni la fin, comme un puzzle. Il arrive souvent qu'on échoue à le remettre en ordre puisque *Saison de pierres* fait de l'écriture son élément central. Cette écriture se conteste elle-même et prévient, en somme, les lecteurs qui pourraient la trouver illisible ou déroutante : « *En revanche, on peut souligner combien le genre lui-même réfléchit à la fois sa forme et à sa fonction* »¹⁰.

Ainsi surgit chez Abdelkader Djemai une contestation, celle du renouvellement romanesque qui prône la disparition de la chronologie, pour mieux reproduire le désordre de la vie où rien ne commence ni ne finit.

Notes

- ¹ M. Raimond. (1987) 2000. *Le roman*. Paris, Armand Colin, p. 106.
- ² G. Apollinaire. 1913. *Les Peintres cubistes*, Paris, Méditations esthétiques.
- ³ *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*. Paris, Larousse 2^{ème} Edition 1986, 1989.
- ⁴ F. Fortier et E. Haghebaert. 2001. *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*. Sous la direction de Robert Dion, Québec, Edition Nota Bene, p. 87.
- ⁵ Ibid., pp. 90-91.
- ⁶ Viart, D. et Vercier, B. 2005. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas.
- ⁷ F. Dugast-Portes. 2001-2005. *Le Nouveau Roman, une cassure dans l'histoire du récit : une révolution littéraire, autre vision du sujet, du monde et des représentations*, Paris, Armand Colin.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ D. Viart. 1999. *Le roman français au XX^{ème} siècle*. Paris, Hachette, p. 149.

Bibliographie

- Apollinaire, G. 1913. *Les Peintres cubistes*, Paris, Méditations esthétiques.
- Djemai, A. 1986. *Saison de pierres*, Alger, Entreprise nationale du livre.
- Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*. Paris, Larousse 2^{ème} Edition 1986, 1989.
- Dugast-Portes, F. 2001, 2005. *Le Nouveau Roman, une cassure dans l'histoire du récit : une révolution littéraire, autre vision du sujet, du monde et des représentations*, Paris, Armand Colin.
- Fortier, F. et Haghebaert, E. 2001. *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*. (Sous la direction de Robert Dion), Québec, Edition Nota Bene.
- Raimond, M. 1987, 2000. *Le roman*. Paris, Armand Colin.
- Ricardou, J. 1986. *Colloque de Cerisy*. Paris, Impression Nouvelle.
- Viart, D. 1999. *Le roman français au XX^{ème} siècle*. Paris, Hachette.
- Viart, D et Vercier, B. 2005. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas.